

Actores Errantes de Oitocentos¹

A vida errante de companhias ambulantes

Uma existência que se documenta nos arquivos do Ministério do Reino ou dos Governos Cíveis, que assume a responsabilidade do licenciamento dos espectáculos após a reforma administrativa de 1869. Com contornos literários, D. João da Câmara fez-lhes o retrato em «A Farândola»², com pinceladas evocadoras de *El Viaje Entretenido*, de Rojas (1572 – 1635), ou do *Roman Comique*, de Scarron (1610 – 1680) ou das pinturas de Karel Dujardin (1626 – 1678). Calcorreando as estradas, carregando os pertences, «a transferência para qualquer terra era uma perfeita caravana composta de dez carros de bois ou carroças, cheias de cenário, mobiliário, [...] a cavalo, por montes e vales, desde Chaves a Bragança. Toda a companhia montada em burros e cavalos dava a impressão d'uma *troupe* de ciganos»³. O desenvolvimento da via-férrea amenizou as dificuldades de transporte, mas ampliou o seu campo de actuação, definido com mais acuidade uma rota dos palcos. E quando o animatógrafo, entrou, pela novidade, nos hábitos das populações, e, pela receita, nos bolsos dos empresários dos teatros locais, às companhias de província não lhes restou outra alternativa senão retornarem à construção dos seus teatros-barraca, os *chalets*, de madeira e tela, da tradição feirante, como forma sobrevivência.

Apesar da instabilidade social provocada pelas invasões francesas ou pelas guerras liberais, o território português foi visitado, ao longo do século XIX, por grupos de profissionais, nacionais e estrangeiros, que colmataram a necessidade da diversão popular. Companhias dramáticas, líricas (de Zarzuela), circenses (ginastas e acrobatas), circos de cavaleiros com espectáculos de pantomima, teatros de marionetas, em palcos públicos ou nos recintos de feira, extasiaram olhos ávidos de emoções. A par das corridas de touros, o público entusiasmou-se com a

¹ Artigo publicado na Revista *Sinais de Cena* 12, 2010.

² D. João da Câmara, «A Farândola», *Revista do Conservatório Real de Lisboa*, nº 1, 1902, pp. 5-6.

³ Pedro Cabral, *Relembrando*. Lisboa: Livraria Popular, 1923, pp. 35-36.

exposição de animais domésticos e amestrados, com as feras enjauladas, em jardins zoológicos ambulantes. Propostas de outras realidades distantes, apelos ao exotismo de «ratas indianas», num vislumbre de sensações pinturescas económicas, acedendo a barracas de ilusões ópticas – panoramas, cicloramas, cosmoramas –, filhas de Daguerre, proporcionavam viagens inimagináveis. A ciência dos jogos da física e química causou tanto espanto popular, quanto as aberrações, gente que exhibia publicamente as suas deformidades para não ter que mendigar o sustento diário nas ruas.

A ideia de actividade cultural centrada em Lisboa cai por base quando confrontamos os pedidos de licenciamento das companhias itinerantes. Em 1861, chega ao Ministério do Reino o requerimento de «Maria Augusta Bessa Lopes, directora da denominada Companhia Lopes», apensado do parecer do Governador Civil de Beja, pedindo «licença por um ano para dar representações em qualquer Teatro do Reino»⁴. Uma das muitas companhias de declamação que percorreram as províncias, viajaram até às ilhas, levando o Teatro a uma população rural. A legislação de 1860 define que a Direcção-geral de Instrução Pública superintenda os teatros, nomeie delegados provinciais, e execute um censo teatral: cadastram-se teatros públicos e particulares e os artistas que neles representam; fazem-se estatísticas, organizam-se mapas de peças, de exploração teatral, e de rendimento, sem excepções. O expediente teatral aumenta e, ainda que haja fugas ao licenciamento, constata-se companhias de província com actividade duradoura: as de André Augusto Xavier de Macedo, de Francisco Fernandes, de Agostinho Moreira dos Santos, de Joaquim da Silva (os Silvas de Évora), ou de Romão José Martins, entre muitas.

Paradoxalmente, na segunda metade de oitocentos, em Portugal, «os orçamentos domésticos, na sua maioria, se equilibravam, quando não fechavam com *superavit*, enquanto o do Estado acusava *deficit*»⁵.

⁴ A 26 de Junho de 1861. (ANTT/ MR/ DGIP, Lº 20, nº 598).

⁵ Damião Peres (dir.), *História de Portugal*. Edição monumental. Porto, 1935, v. 7, p. 383.

Compreende-se a razão da quantidade de oferta de divertimentos populares, ainda que Ramalho Ortigão ou Fialho de Almeida lhes encontrem pouca qualidade cultural. Mas é o espaço interclassista da feira franca que permite a afluência democrática aos espectáculos de Arlequins (pantomimas) de Joaquim da Costa Oliveira (1850); de funâmbulos como os Dallot (1863); de prestidigitadores como Manuel Sanches Lara (1866 – 68) ou Eliza Herrero (1868); de figuras de cera de Sebastião Malaganiga (1862 – 68), de Luís Cavana (1863), ou de Anna Doysk (1865); de teatros de marionetas, de Ellenberg e Marchand (Teatro Mecânico, 1858 – 59), de Francisco da Costa (1864), de Frutuoso de Sousa ou de Francisco Aranda (1868); de aberrantes mulheres barbudas, de Casimiro Alsina e a «Cabeça Falante» (1868), de Antoine Giffroy exibindo a filha «de 4 anos que [pesava] 140 quilogramas»⁶. Um caleidoscópio emocional, culminando em pirotecnia nocturna, ambiente de fortes cores musicais, por orquestras roufenhas interpretando polcas, mazurcas, e outras modinhas, como testemunha Júlio César Machado e a sua geração boémia.

Os Teatros-barraca das feiras francas

Construções de madeira e lona, propriedade de, entre outros, o Araújo, o Vilar, ou o Palhares, em que o mais notável, opina Matos Serqueira, era o dos irmãos Dallot. Filhos de funâmbulos, Joseph, Charles e Julie, vieram actuar a Portugal por volta de 1845, escriturados no Circo de Madrid, dirigido por Paul Laribeu. São referenciados os «intermédios» de Mr. Dallot, de parceria com Mr. Ratel, em anúncios publicados no *Diário do Governo*, entre 15 de Março e 1 de Dezembro de 1845. Partiram para Espanha e Inglaterra, conquistando renome como ginastas e acrobatas, e, de regresso a Portugal, terão trabalhado na praça do Salitre, possivelmente para Hipólito Tournour (1858 – 1860), seguidamente na do Campo de Santa Ana, para Francisco Rodrigues Alegria, e, ainda, no Teatro-Circo de Price.

⁶ ANTT, Governo Civil de Lisboa, copiador n.º 75/67 – 88/72, NT 184, reg.º n.º 56, 01.07.1868.

Encontramo-los definitivamente em Portugal, por conta própria, em 1863. A 9 de Outubro, Joseph Dallot requer a primeira licença «para dar espectáculos ginásticos em diversos theatros do Reino»⁷. Em 1868, o licenciamento alarga-se a novas actividades, «pelo tempo de 6 meses, para dar espectáculos públicos de ginástica, teatro mecânico, física recreativa, cosmorama e outros próprios de circo, em diferentes terras do Reino»⁸. Por esta altura, os Dallot construíram o seu próprio teatro-barraca, deambulando por feiras e romarias, representando «comédias ingénuas entremeadas com as habilidades do célebre cavalo elástico [...] *O Mosca* e com as graçolas e as truanices do Joaquim Confeiteiro, que ficou célebre na personagem do Malhão, no *Processo do Rasga*, e que foi durante muito tempo o palhaço preferido do Teatro Infantil das Amoreiras»⁹. Percorreram o país de norte a sul, deslocaram-se à Madeira e aos Açores, e foram a grande atracção feirante.

José Dallot faleceu, em 1906, em Santarém; casara e tivera uma filha, Estrela Dallot, que, por sua vez, foi também actriz em companhias ambulantes (a de Oliveira Tainha, e a Companhia Dramática Aliança), e casou com o actor Roberto de Oliveira, filho de Julieta Rentini, directora da companhia do mesmo nome. A irmã Júlia Dallot casou também com um português; faleceu em Pedrouços, por volta de 1908, e a sua descendência foi dona de barracas de feiras. Carlos Dallot, mais ambicioso, terá sido empresário do teatro das Carmelitas, do Porto. Ganhou bastante dinheiro, mas apaixonou-se pela mulher de um sapateiro e decidiu fugir com ela. Situação rocambolesca! “Para se precaver contra as exigências de credores antigos, deposita em nome da transitória amante dez contos, que forrara. A divindade morre. O marido vinga-se ao abrigo da lei. Saboreia o lucrativo castigo da traição da cara-metade e do sedutor, recebendo, como legítimo herdeiro, os dez contos de Dallot”¹⁰.

⁷ ANTT, Ministério do Reino, Direcção Geral de Instrução Pública, Lº 22, nº 1036.

⁸ Governo Civil de Lisboa (ANTT), copiador nº 75/67 – 88/72, NT 184, regº nº 39, de 28.05.1868.

⁹ Gustavo Matos Sequeira, *Depois do Terramoto. Subsídios para a História dos Bairros Ocidentais de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências, 1967, v. 4, 251.

¹⁰ Eduardo de Noronha, “Folhetim: Teatro: Barracas de Feira”, *Diário de Notícias*, 21.10.1919: 1.

Em 1909, muito idoso, rodeado da numerosa família, explorava ainda, no Dafundo, o Teatro Chalet Recreio Glória.

A recordação desta família “de boa apresentação, chapéu de coco e sotaque francês”¹¹ permaneceu por muito tempo na memória popular, serviu de modelo de comparação com outras farândolas. Diferentes periódicos regionais relevam o vasto reportório que exibiam em espectáculos variados. A tradição francesa dos teatros-barraca de arlequinadas e paródias burlescas, pela sua mão, desenvolveu uma escola de artes de espectáculo para actores ambulantes em terras lusas.

Os “Filhos” de Dallot

Muitos nomes citar-se-ão, quando se cataloguem os que passaram, nos cerca de quarenta anos que a companhia deambulou pelas províncias. Para já, ficam os que as fontes dispersas nos mostram como seus seguidores:

Jaime Venâncio, actor, cenógrafo e autor, de cuja pena saiu uma famosa opereta, *O Processo do Rasga*, paródia ao *Processo do Can-Can*, que teve continuidade em *O Casamento do Rasga*; sua mulher, Elisa Aragonez, actriz que também fez êxito nos teatros populares de Lisboa; no Teatro da Alegria, de Francisco Jacobetty, representou *Torpeza*, original de Campos Júnior, em resposta ao *Ultimatum* inglês. A sua descendência continuou em posteriores companhias de província: Lisbonense Venâncio (1920s), Conjunto Familiar Lisbonense «Os Venâncios» (de Leonel Venâncio, 1926 – 1960), Companhia Lisbonense Venâncio «Os Modestos» (1943), Grupo de Teatro «Os Venâncios», Companhia Dramática Lisbonense «Les Moirons» (1930 – 1960), Companhia Rentini, Conjunto Nunes Vidal, Companhia Rafael de Oliveira, Artistas Associados (1960 – 1975); Grupo Artístico Venâncio, (de Aureleano Pereira Bragança Jr., 1960).

Henrique d’ Oliveira (1865 – 1935), “filho do tão falado Joaquim José d’ Oliveira que organizou a conhecida companhia de Oliveira

¹¹ Manuel Envia, *Coisas de Setúbal: Prosas regionais*, [S.I.: s.n.] (Setúbal: Tip. Simões), 1947.

Tainha, que foi um *clown* e um disciplinado director de companhias de circo e dramáticas”. A descoberta dos “segredos da pista e do palco” principiou desde criança, na companhia infantil dos Dallot, onde “debutou e onde, por vontade do pai, alternava o trabalho, exibindo-se como acrobata e como artista dramático na mesma noite”¹² (DUBINI 1925: 1-2). Com gosto, aprendeu música, ganhou recursos e tornou-se num elemento de grande valor em qualquer grupo. Na Companhia Tainha conheceu Isabel, neta dos empresários, de quem teve descendência ligada ao espectáculo: a actriz Auzenda de Oliveira, vedeta de operetas e zarzuelas em 1920, e seus irmãos e irmãs;

Constantino de Matos, que aos 14 fugiu de casa, na companhia ginasta dos Louradores, estreou-se na companhia dos Dallot, na feira do Campo Grande, no *Processo do Rasga*. Representou as peças do reportório feirante, desenvolveu qualidades artísticas e fez-se actor. Quando deixou os Dallot, formou a Companhia Dramática Societária, o mais bem organizado agrupamento do seu tempo, dizia-se. Possuiu um Teatro-Chalet – onde Ângela Pinto chegou a representar (Câmara 1906: 81) –, por pouco tempo. Um incêndio destruiu-o, em Estremoz, em 1913. O temperamento de lutador fê-lo continuar, com o apoio da família teatral que constituíra, das filhas Leontina e Adelina de Matos, e dos filhos Eduardo e Afonso de Matos. O casamento das filhas e a partida dos filhos para os teatros da capital, levaram a que, cansado, Constantino de Matos deixasse a vida itinerante e se tornasse comerciante em Castelo Branco.

Domingos Cândido da Silva, o sempre jovial – «a mocidade nele era perpétua»¹³ –, foi um cómico apreciado em toda a província, e considerado o melhor dos escudeiros das mágicas; fora o “Mirundela” do *Processo do Rasga*, na companhia de José Dallot, na feira do Campo Grande em Lisboa. Inicialmente de sociedade com Santos Carvalho, formou a Companhia do Teatro Lisbonense, que durante 12 anos percorreu o país, representando no seu próprio teatro-barraca, que

¹² Carlos Dubini, “Gente de Teatro”, *Jornal dos Teatros*, 06.09.1925: 1-2.

¹³ *Jornal dos Teatros*, 31.03.1918: 5.

construía de cada vez que assentava arraiais. As referências ao Teatro Lisbonense remontam à última década de oitocentos, acompanhando o movimento das feiras.

Em 1906, o actor Domingos funda *O Actor Errante*, pequeno e modesto periódico, subintitulado «quinzenário cosmopolita», em que se abordam assuntos diversos, destinados a um público eclético de assinantes. Foi o «jornal dos errantes, daqueles que se arrastam de cidade em cidade, trabalhando sempre para poderem viver modestamente e com honra! É nele que nós distraímos o nosso espírito, é nele que publicamos as nossas impressões e que descrevemos a nossa vida de teatro»¹⁴. Um periódico próprio de companhia de província parece-nos novidade e caso interessante no panorama português. Conhecemos os que abordam o espectáculo, jornais de especialidade, edições para artistas profissionais ou amadores, mas especificamente feito por actores itinerantes, ele próprio também itinerante, e de pretensões nacionais afigura-se-nos caso único.

Com a dissolução da companhia em 1913, o actor Domingos recusa ser escriturado em teatros fixos; nem mesmo Afonso Taveira o demove. O gosto pela vida errante fê-lo preferir a proposta de Constantino de Matos, com quem fica até 1918. A morte pôs fim a 40 anos de glórias e contrariedades, de felicidade e desânimo numa vida ambulante cansativa e desgastante.

Aventuras e desventuras de uma companhia de província

Grosso modo, a gestão empresarial dos itinerantes apresenta características familiares¹⁵. Em relação às companhias de província, essa estrutura psicossocial fundamenta a interligação entre a vida profissional e a social dos seus componentes. A coesão do agrupamento é um factor de sucesso público; cada componente contribui para o bem comum, exibindo o seu talento em palco, e coadjuvando nas tarefas rotineiras de

¹⁴ *O Actor Errante*, Ano 3º, nº 56, Edição de Guimarães, 08.11.1908: 1.

¹⁵ Grande parte dos actores casa entre si, ou vive em uniões de facto. As empresas artísticas afiguram-se prolongamentos dos consórcios matrimoniais, criando um património comum. Maria Matos – Mendonça de Carvalho, Rey Colaço – Robles Monteiro, Brunilde Júdice – Alves da Costa, entre tantas, são exemplo de estruturas empresariais familiares que praticaram itinerância artística.

bastidores: tanto se «passam» os papéis, como os fatos e os cenários. Agrupamentos unifamiliares ou plurifamiliares, as companhias organizam-se em sociedades artísticas¹⁶. As receitas provêm dos espectáculos realizados, condicionando os societários – espécie de cruzamento genético de cigarra e formiga lafontainiana –, a uma vida «de judeu errante», pasto do anedotário de autores e actores memorialistas e de outras inventivas rocambolescas.

As companhias possuíam cenários próprios, segundo as peças representadas. O enquadramento cenográfico possuía a importância da assinatura de um cenógrafo (ainda que de modesta extracção). Graças à tipificação da iconografia cénica, as “vistas” podiam ser reutilizadas em outros enredos, concordando com o ambiente requerido. Era conveniente possuir vistas de sala, burguesa ou nobre, de cárcere, de praça pública, de bosque, de mar, e de tudo o mais que o investimento pudesse pagar. Igual princípio se aplicava ao figurino, propriedade de cada artista, o qual se compunha de peças basilares, consoante as tipologias interpretadas. Tal permitia uma multiutilização em espectáculo, segundo um padrão de bom senso e de bom gosto, consoante os critérios de propriedade, definidos pelo ensaiador ou director de cena.

Vestir com graça, com naturalidade e com bom gosto é qualidade fundamental do actor, o que quer que represente. Meio caminho andado para a vista do espectador, «o actor e a actriz precisam tornar-se modelos, porque estão à luz da ribalta, durante muito tempo, em exposição perante um público inteiro, onde há muitos artistas e muitas pessoas de bom gosto»¹⁷. Qualquer societário possuía guarda-roupa base, de uso formal ou quotidiano, e sapataria a condizer. Casaca, sobrecasaca ou fato completo, equivaleria a vestir um conjunto de personagens masculinas de «actualidade», desde o jovem galã ao pai de família; o guarda-roupa das actrizes incluía espécies segundo o seu “naípe”. As pupilas do senhor Reitor, como as Rosas do Adro, e outras figuras de zarzuelas importadas, aformoseavam-se no colorido das mondaniceiras

¹⁶ “Artísticas”, por se tratar de associações de profissionais, ou «da arte».

¹⁷ [António] Sousa Bastos (1994), *Diccionario do Theatro Portuguez*, Lisboa: Editorial Minerva, edição fac-similada (1ª edição, 1908), 154.

minhotas¹⁸. Burguesas em tafetá, aristocracia em veludo, e, para vestir semanticamente a “ingénua”, bastava um vaporoso vestido claro. Os apêndices capilares provêm de cabeleireiros alugadores de postiços, em que sobressai a Casa Vítor Manuel, de Lisboa. Perucas, barbas e postiços são tropos da psicologia dos papéis: a sagesa das cãs do ancião, o bigode façanhudo do fanfarrão, as volumosas patilhas de regedores e outros rurais, ou a finura negra do bigode que delineia o lábio do cínico, e define o esgar predador de ingénuas órfãs desvalidas. Códigos que o tempo apagou.

A tradição familiar desenvolve a transmissão interpretativa, herdando os jovens actores, não só os “papéis”, como o respectivo figurino, quando o real envelhecimento do primitivo intérprete obste ao desempenho de tipos desenrugados. Nestas companhias, o vedetismo não tem cabimento, mas manifestam-se crises de personalidade; o espaço emocional da vida errante aumenta a sua intensidade. A passagem de testemunho era a evolução natural, correspondia ao lema «filho és, actor serás». Os jovens galãs transformavam-se em centrais, até que a idade lhes conferisse o estatuto de *pater famílias*, assim como as ingénuas evoluíam em damas centrais e aposentavam-se em velhas matriarcas.

Para um actor de província, vida social e a profissional são uma e a mesma coisa. Antecedendo a instalação da companhia, já o director estabelecera contactos com as autarquias, para licenciamento do recinto e construção do teatro-barraca. Quando o grupo se deslocava com “armas e bagagens”, procedia-se à ocupação das casas alugadas, conforme a necessidade das famílias societárias, que as mobilavam com objectos pessoais, transportados em conjunto com os pertences teatrais. Em seguida, o director da companhia efectuava visita de cortesia pelas redacções locais, sugerindo, a troco de um lugar cativo de plateia, o apoio jornalístico na divulgação de um reportório pensado, diziam, para um público merecedor de toda a consideração e estima de quem lhe dedicava o modesto labor de divulgador da Arte de Representar. A

¹⁸ A zarzuela original de Carlos Arniches e Asencio Más, *Un puñao de rosas*, teve imitação de João Soller, com o título de *Rosas de Nossa Senhora*; de aragonesa acomodou-se minhota.

primeira abordagem promocional antecedia o contacto com empresários locais (teatros, agremiações, casinos, cafés-concerto), potenciais contratadores de espectáculos suplementares, complemento do calendário, além das terças, quintas e sábados, tradicionais dias de representação.

Enquanto isso, o elenco fazia a *promenade*, prolongado passeio pelo Rossio, espaço de confluência do público-alvo. «Já cá estão os cómicos!», ouvia-se. A companhia distribuía sorrisos, cumprimentos, entabulava conversa; trocavam-se recíprocas saudades de anteriores visitas, expressava-se o desejo de voltar a deliciar quem sempre tão bem os recebera. Fórmulas simples de prospecção de público. E o contacto prolongava-se na impressão de “programas” e bilhetes em gráficas locais, na sua colocação no comércio de maior afluência – barbearia, mercearia, botequim –, antepassados das contemporâneas *ticket lines*. Garantia-se assim o bom acolhimento, o sucesso da temporada, e, no entrosamento quotidiano, fomentavam-se laços afectivos de saudades prospectivas de regresso.

A estadia dependia do licenciamento camarário - períodos de três meses, com possível renovação - e da afluência de público. O sustento de todos advinha da quantidade e qualidade do reportório, variado, e do gosto popular; necessário, portanto, uma carteira de espectáculos tocando diferentes inteligências emocionais, e valorizando os dotes artísticos dos seus intérpretes. Ainda que houvesse cortes textuais, ou se desdobrassem personagens, as “peças de grande espectáculo” exigiam um elenco adicional de figurantes e pequenos papéis, recrutados entre os amadores locais, conhecedores praticantes desse reportório, levado à cena nas colectividades. Actores “diletantes” e “da arte” criavam laços artísticos: constituíam grupos de amadores, dinamizavam a sua formação técnica, e contribuíam para a literacia do público. É manifesta a postura crítica, tantas vezes exacerbada, sempre que uma companhia profissional visitante não cumprisse os requisitos essenciais, quando os seus amadores se haviam já superado. Curiosidades bairristas tornadas públicas pelos Buritys de província na imprensa local!

A qualidade da vivência social destes forasteiros dramáticos, indo à missa, levando os filhos à escola, auxiliando as instituições de solidariedade, conferia-lhes, à luz do dia, o estatuto de amigos queridos, que sob a luz da representação sofria a transfiguração própria da arte de Talma. Eis o fascínio deste teatro popular! E qualquer «cabo de companhia» conhecia as regras de mercado, especificamente diferentes das praticadas pelas companhias de itinerância pontual de fim de temporada urbana. As feiras e o veraneio, era propício ao reportório ligeiro, do agrado do ruidoso público da geral. Para ele, se exibiam mágicas e operetas, comédias, farsas e finais de espectáculo ao estilo *Folies Bergère*, pomposa designação para simples variedades: monólogos chistosos, cançonetas melodicamente atractivas, de lírica brejeira, com vislumbres de tornozelos e decotes ousados. Mas era com o frio do Inverno, que apeteciam os dramas pungentes e as novidades, que entretanto estavam ensaiadas: conflitos humanos de fácil identificação, um teatro sentido, de vidas sofridas, um teatro que convida os amadores, um espaço comunitário de exibição do gosto artístico e do desejo de prestígio local.

Entre a cidade e as serras, numa visão pretensamente cosmopolita e elucidada, a crítica lastimava que subissem à cena dramas passadiços, sem interesse educativo, mas reconhecia inevitavelmente, que a modernidade teatral não atraía o sentir da população rural, condicionando as companhias aos mesmos temas por sobrevivência. O teatro era uma «indústria», levada com rigor e convicção de bom senso, sem estéticas de gosto requintado, um luxo para intelectuais. Os melodramas de importação francesa, e os de criação nacional, eram acolhidos com desvelo; adaptações folhetinescas, lidas e ouvidas, sofriam-se na compaixão de quem se reconhece nas agruras de amores propícios, de gaiatos traquinas, órfãs e ceguinhas, ou nos funestos, de Teresas de Albuquerque, de Rosas do Adro ou de outras sofredoras. O júbilo chegava com as comédias de costumes, com a magia das oratórias, com as *feeries* dos velhos tempos das mágicas do Salitre, do Ginásio, das operetas do Trindade, dos *vaudevilles* e melodramas do Apolo, e mais as

ingénuas revistas de produção regional. Uma literatura popular, publicada por livreiros e editores, constituindo «bibliotecas dramáticas populares» e colecções de «teatro escolhido», reportórios acessíveis para «salas e teatros particulares», destinado a «artistas e amadores», com garantia de «gerais aplausos» e «agrado certo».

E o público acorria a comprar o bilhete, consoante a possibilidade e o interesse pelo enredo, ávido de compartilhar os dramas de honra dos seus pares serralheiros, marinheiros, gente de labor proletário, paradigmas de um sonho democrático de liberdade, confluências de anarquistas, socialistas e republicanos, uma sociedade desenvolvida a partir da regeneração liberal, que acreditava no valor do trabalho, no dever de cidadania e no progresso pela educação. E, no fim, aplaudia sonoramente a «ingénua» e apupava com dobrada veemência o «vilão»: era o delírio da geral, dos sempre vibrantes *Enfants du Paradis*.

O que motivava estas gentes do teatro? Que prazer sentiam nesta vida errante, de vicissitudes óbvias? Amor incondicional pela Arte de Talma, transmitida pela tradição geracional? Desejo de uma vida de liberdade, que a cidade lhes coarctava, impondo-lhes uma concorrência mesquinha e uma diminuição do espaço de actuação? Adelina Abranches confessa-se: «Meti-me em comboios abjectos, que me deixavam tão mascarada como qualquer limpa-chaminés. Conheci o prazer das grandes ovações e o travo das pequeninas insídias. Mas deixá-lo. Diverti-me. Que de recordações trouxe dessa minha primeira “escapada” por terras das nossas províncias! Que motivos de beleza surpreendi em muitas voltas de estrada! Beleza, que eu estava longe de sonhar que existisse por todo esse Portugal fora!»¹⁹.

¹⁹ Adelina Abranches, *Memórias de Adelina Abranches – Apresentadas por Aura Abranches*, Lisboa: Edição da Empresa Nacional de Publicidade, 1947, p. 84.